ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

Perspectivas corales para una lectura de *Ilíada*



Daniel Torres
UBA - Conicet / datorres@netverk.com.ar

Alejandro Abritta
UBA - Conicet / alejandroabritta88@yahoo.com.ar

Resumen

El objetivo del presente artículo es incorporar a la lectura e interpretación de *Ilíada* los últimos estudios sobre su composición. Se comienza con una revisión de las principales posiciones sobre el problema en las últimas décadas, con especial atención a los aportes de David (2006). Se introducen luego los principales postulados de la teoría coral, cuya utilidad en el análisis de la estructura mayor de *Ilíada* se exploran en la segunda sección del trabajo. Finalmente, se analiza el pasaje de *Ilíada* 2.317-320, poniendo énfasis en el uso del término ἀρίζηλος para ligar lo efímero con lo permanente.

Palabras claves:
teoría coral
Homero
Ilíada
escritura
ἀρίζηλος

Abstract

The goal of the present paper is to integrate to the reading and interpretation of *Iliad* the latest studies on its composition. The text begins with a revision of the main positions on the problem in the last decades, paying special attention to the contributions of David (2006). After that, the main ideas of the choral theory are introduced, the utility of which, in the large structure of *Iliad*, is explored in the second section of the work. Finally, the *Iliad*'s passage 2.317-320 is analyzed, placing particular emphasis in the use of the word ἀρίζηλος to link the ephemeral with the everlasting.

Key words:
choral theory
Homer
Iliad
literacy
ἀρίζηλος

Introducción

El objetivo del presente trabajo es doble. En primer lugar, se presentará un panorama sintético de la teoría coral, examinando el lugar que sus postulados ocupan entre las actuales perspectivas mayoritarias sobre la épica griega

arcaica. En segundo, se analizará un pasaje de *Ilíada* (*Il.* 2.317-320), a fin de mostrar la pertinencia del enfoque coral para la hermenéutica y la crítica homéricas, con especial atención al uso del adjetivo *ἀρίζηλος* y sus derivados.

Los autores no pretenden que este artículo constituya una guía para la completa comprensión de los postulados de la teoría coral, sino más bien estimular a los lectores a realizar su propia investigación de los múltiples alcances de aquellos; no se tratará sobre la teoría del acento,[1] fundamental para los análisis corales, y no se expondrá la evidencia que en otros lugares se ha presentado para justificar la necesidad y la adecuación de los conceptos corales. El uso de la teoría es aquí casi exclusivamente instrumental, orientado a la interpretación de la estructura subyacente a los poemas homéricos.

1. Sobre la cual cf. David (2006: 52-93) y Abritta (2010).

La primera sección del trabajo se ocupará, en primer lugar, de situar la teoría coral en el contexto de los estudios homéricos, realizando un sucinto estado de la cuestión homérica. A continuación se resumen algunas ideas fundamentales propuestas en el trabajo de David (2006). Finalmente, se analizan las consecuencias de introducir estos conceptos en el campo previamente descrito de la disciplina. La segunda sección se ocupa de exponer un breve estudio de la utilidad de los principios de la teoría coral para explicar la estructuración mayor de *Ilíada*. En la tercera y más extensa sección se analiza el pasaje *Il.* 2.317-320, siguiendo las ramificaciones que los paralelos textuales permiten explorar. Es en esta tercera parte donde se observará la interacción de la hermenéutica establecida en los estudios homéricos con las nuevas propuestas que surgen de los principios corales.

La teoría coral en el contexto de los estudios homéricos

Junto con la escuela neoanalítica (sobre la cual en general consultar Montari, Rengakos y Tsagalis, 2012), las diversas corrientes de la teoría de la oralidad fueron las más prolíficas en el campo de los estudios de las obras homéricas en el siglo XX (Parry, 1971; Nagy, 1979; Gentili, 1987; Holoka, 1991; Thomas, 1992; sólo por enumerar algunos nombres en una interminable lista) y abrieron el camino para instalar el estudio de la *performance* de los textos poéticos y consecuentemente, el estudio del contexto y de las audiencias (Dougherty – Kurke, 1998). En la formulación original sobre la oralidad de la composición de los poemas homéricos, Milman Parry (1971: 451) afirma la existencia de un autor único para cada uno de los poemas, pero este autor habría sido no sólo un bardo que ejecutaba y transmitía sus obras oralmente, sino un compositor que no se apoyaba en la escritura. No obstante, la instancia de composición de los poemas continúa siendo materia de discusión, con importantes argumentos a favor y en contra del uso de la escritura, de la unidad de composición de cada poema y de la existencia de un compositor único para ambos, de acuerdo con la versión de los propios griegos. En un estudio que postula el dictado de los poemas orales de los bardos de la Edad Oscura como génesis de las obras que nos han llegado, Richard Janko (1998:2) observa que

> Por más de sesenta años los homeristas han luchado por vincular este nuevo Homero al Homero que conocíamos antes, esa presencia detrás del texto cuya inteligencia guiadora es tan evidente a cualquier lector estudiante.[2]

2. "For over sixty years Homerist have been endeavouring to relate this new Homer to the Homer we knew before, that presence behind the text whose guiding intelligence is so apparent to any student reader."

Podemos constatar en la práctica docente este mismo esfuerzo del que habla Janko: los estudiantes leen los poemas percibiendo una unidad argumental en la acción, y al mismo tiempo chocando con las dificultades de leer un poema con reiteradas marcas de oralidad. Los docentes recurrimos a la teoría de la

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

oralidad para explicar esas marcas y las dificultades de lectura que comportan para los estudiantes, pero frecuentamos una hermenéutica que implica la unidad argumental de los poemas. Incluso un oralista como Gregory Nagy (1979), que niega la unidad de composición,[3] no deja de hacer un análisis basado en palabras y tópicos recurrentes que fácilmente puede inducir y reforzar una lectura unitaria. Por eso persiste aún hoy el debate. Si bien se han consolidado las tesis más básicas de la teoría oral (existencia de una tradición oral continuada desde la época micénica, antigüedad de los temas y fórmulas, importancia de la instancia de *performance*), todavía está muy extendida la idea de que es necesario suponer un soporte escrito para explicar la complejidad de los poemas homéricos (Burkert, 1992; Latacz, 2003).

3. La hipótesis de este autor (cf. por ejemplo Nagy 1979: introducción y esp. par. 5), en pocas palabras, es que los poemas homéricos son el resultado de un largo proceso de fijación a lo largo de los siglos que iría de un esquema compositivo estrictamente oral (en el sentido de Parry) a una transmisión memorística palabra por palabra de los textos.

Es importante hacer notar que esta misma idea ha ido reiterándose en diversos enfoques de los últimos años, incluso especulando sobre una relación entre la escritura y los poemas homéricos que resulta fundamental para el desarrollo posterior de la cultura griega. En las conclusiones de su libro *The Orientalizing Revolution* (1992), en el que se examinan los intercambios culturales en diferentes ámbitos de la organización social, Walter Burkert destaca el impacto de la escritura en los siguientes términos (p. 129):

> Más allá de todo esto [los intercambios de operarios, videntes y sacerdotes de purificación, adivinación por las entrañas y la práctica de la magia sanadora catártica] estaba el impacto directo de la cultura escrita como se ve a través del alfabeto, la tableta de escritura, el rollo de cuero y el formato de los libros escritos. Este impacto es confirmado por los pasajes supérstites de literatura Griega temprana en donde claramente resuenan los clásicos mesopotámicos. El rol decisivo de Homero en formar la visión del mundo de los griegos de las edades subsiguientes se alcanzó a través de la fuerza de la cultura escrita a la que los griegos finalmente se permitieron ser llevados precisamente en este período [el comienzo de la época arcaica (S. VIII-VII)].[4]

4. “Over and above all this there was the direct impact of written culture as shown by the alphabet, the writing tablet, the leather scroll, and the format of writing books. This impact is confirmed by extant passages of early Greek literature that clearly echo Mesopotamian classics. Homer’s decisive role in forming the world view of the Greeks for subsequent ages was achieved by the force of written culture into which the Greeks finally allowed themselves to be drawn right at this period”

Más especulativamente, Powell (1991) propuso que la introducción de la escritura alfabética en Grecia se realizó con el fin de transcribir los cantos orales de los bardos. Si bien esta hipótesis no se ha consolidado suficientemente, incluso un defensor de la composición oral como Janko (1998: 11-12 con nn. 63 y 64) no puede dejar de reconocer que la implementación del alfabeto está estrechamente relacionada con la transcripción de los poemas épicos. En este sentido, cabe destacar la observación de Rosalind Thomas (1992: 53 y ss.) de que para comprender la función de una forma de escritura importada por otra cultura se debe atender a la función de esa escritura en la cultura de origen. Y puede señalarse que la función principal de la escritura fenicia, así como de las escrituras semíticas cuneiformes del Asia Menor, radicaba en el registro de los hechos históricos y en la dimensión social y simbólica, reflejada en la transposición escrita de los relatos mitológicos y religiosos.

Merece señalarse que proponer que la escritura tiene un papel fundamental en la instancia de composición no implica asumir que la Grecia Arcaica era una cultura letrada. Andrea Ercolani (2007: 63-4) ha introducido el concepto de “cultura aural” para caracterizar la fase intermedia entre la oralidad pura y la cultura letrada. En una cultura aural, las instancias de composición y transmisión de las obras poéticas se sirven de la escritura, pero la publicación y la difusión continúan siendo orales.

Aunque la teoría y el análisis corales propuestos por A. P. David (2006) siguen esta misma dirección, comportan además una resignificación de la escritura

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

entendida como notación musical, como una partitura para la *performance.*[5] Su perspectiva unitaria dentro del amplio campo de la "cuestión homérica" conlleva un cuestionamiento a la teoría de la composición oral. David propone que a través de una nueva comparación superadora de la establecida por los oralistas entre los poemas homéricos y las épicas orales de los Balcanes, pero sin abandonar la importancia dada por la teoría oral a la instancia de *performance*, se puede ofrecer una explicación mejor de la compleja estructura de los poemas. Aunque su visión reduccionista de la variedad y amplitud de las propuestas de los teóricos de la oralidad dificulta el aceptar en su totalidad la presentación de sus ideas, los principios de la teoría coral que él introduce ofrecen sin duda una perspectiva novedosa y enriquecedora en el campo de los estudios homéricos.

5. De esto resulta la posibilidad de recuperar los sonidos de la lengua griega, dando lugar a lo que David entiende como una 'lectura aural' de la composición, es decir, una lectura basada en la recuperación de la harmonía entre tonos graves y agudos en la contonación del griego.

Uno de los puntos clave de la teoría coral radica en el concepto de retrogresión, que puede observarse desde los niveles formales del hexámetro hasta la organización interna misma de los contenidos narrativos. El modelo de esta retrogresión está en la danza en la cual David postula el origen del hexámetro, el *surtós*, donde los bailarines, dispuestos en círculo, giran en una dirección, se detienen en un punto, retroceden y luego retoman la dirección inicial. El esquema formal que vincula la danza y el metro es el siguiente (David, 2006: 115):

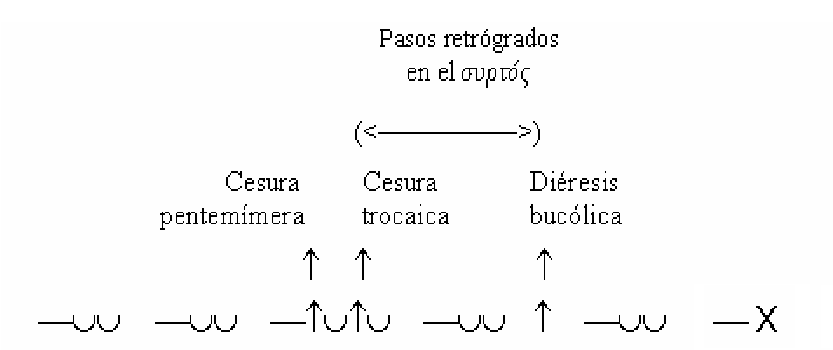


Figura 1. Correlación entre los movimientos del surtós y la forma del hexámetro dactílico.[6]

Puede darse como ejemplo prototípico de retrogresión el primer verso de la *Odisea*, en el que el epíteto *πολύτροπον* abarca la totalidad de las sílabas del metro que se corresponden con el movimiento retrógrado del baile (*Od.* 1.1-2):

> ̖– ⏑ ⏑ ́– ⏑ ⏑ ̖– ⏑ // ⏑ ́– ⏑ ⏑ ‖ – ⏑́ ⏑ – ⏑
> Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
>
> ̖– ⏑ ⏑ – – ̖– // ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ̖– ⏑ ⏑ ̖– ⏑
> πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·[7]
>
> Cuéntame, Musa, del varón de muchas vueltas, que mucho
> anduvo errante, después que destruyó la sagrada ciudadela de Troya.

6. Los símbolos tradicionales para sílaba larga y sílaba breve en este esquema también representan los pasos de la danza, que tienen su propio ritmo. De ahí que no se hayan transcripto las contracciones que son características de las posiciones débiles del hexámetro.

7. Los versos han sido transcriptos con el esquema prosódico, esto es, la combinación de la métrica y la acentuación, según el análisis coral. Es importante remarcar que en esta apertura del poema convergen los aspectos semánticos y formales. El símbolo de grave sobre una sílaba no representa aquí la supresión del acento sino la presencia de un acento barítono (un tono descendente) enfático.

En el nivel del argumento esto mismo se observa en los movimientos de los personajes y los ejércitos en el terreno, así como en la composición de los discursos, permitiendo una nueva interpretación de las fórmulas homéricas como "significantes corales" cuyo sonido constituye una referencia inmediata a un personaje o una circunstancia. Es necesario remarcar, en cuanto a esto último, que el énfasis está puesto en la sonoridad de las fórmulas, en su capacidad de evocar el clima de una situación o, en el caso de las fórmulas individualizadas, de funcionar como invocaciones melódicas que apelan directamente a la memoria musical del auditorio.

La propuesta de David intenta dar sentido a las estructuras que dominan en los poemas homéricos a través de la analogía con una forma externa a la poesía. En este sentido, cabe señalar que David continúa el enfoque comparativo de Whitman (1958) que se apoya en la analogía con los patrones geométricos de la cerámica de la época arcaica. Sin embargo, la teoría coral abarca muchos aspectos que esta asociación no podría alcanzar. El énfasis en la instancia de *performance*, heredado, a pesar de David, de la teoría de la oralidad, la incorporación del acento tonal a la lectura de los poemas y la novedosa mirada del texto escrito como una partitura musical para la correcta transmisión del sonido de los cantos épicos constituyen en su conjunto una visión renovadora de los estudios homéricos que merece ser investigada y fundada sobre bases más sólidas que aquellas que el propio David ofrece en su libro.

Un ejemplo de retrogresiones en la estructura mayor de *Ilíada*

Antes de entrar en el análisis del caso particular seleccionado, conviene observar el funcionamiento de la forma del baile como estructuradora de la trama narrativa del poema. Para ello se presentan a continuación, con especial atención a las retrogresiones, los movimientos de los ejércitos aqueo y troyano a lo largo de *Ilíada*. El ejemplo sirve para demostrar que en el conjunto de la obra la forma tiene un impacto tan significativo como las estructuras anulares de Whitman.[8] En la tabla 1, que no pretende más que ser una esquemática descripción de los combates y sus vericuetos, se señala el canto en el que sucede cada uno de los eventos incluidos entre paréntesis, indicando, en los casos en que es necesario, el número de verso en el que comienzan.

Nótese, en primer lugar, que el cuadro empieza y termina con un avance de los aqueos. En la estructura mayor de *Ilíada* la retrogresión central es el avance troyano que comienza en *Il.* 8 y termina en *Il.* 16. (La lucha en torno al cadáver de Patroclo, aunque un avance de los troyanos, está por fuera de esta retrogresión central.) La acometida troyana, a su vez, es interrumpida por una serie de eventos que se dan en los cantos centrales de la obra.

El cuadro, debe señalarse, refiere en particular a los movimientos de los ejércitos, esto es, al aspecto espacial del desarrollo de la trama. En el plano temporal, como ha propuesto Whitman (1958: 264-270), los cantos 2 a 8 son una retrospectiva al inicio de la guerra. En un sentido, se podría decir que la retrogresión espacial central (8 a 16) coincide temporalmente con la duración de la ira de Aquiles, claramente el elemento de cohesión de la trama del texto.[9]

Merece señalarse también, en el mismo sentido, que aunque las batallas (y, simbólicamente, la guerra) terminan en *Il.* 22, el texto tiene una retrogresión adicional en *Il.* 23, con los juegos en honor a Patroclo que constituyen un catálogo de héroes vivos en el décimo año de la guerra, que refleja el catálogo inicial del canto 2. Esta reflexión poética sobre el final del texto es en cierta forma una retrogresión conceptual que recuerda a la audiencia la magnitud de los eventos transcurridos.[10]

Sin lugar a dudas, hay muchísimo más por explorar en esta dirección. El objetivo de esta sección, no obstante, era el más simple de exhibir la posibilidad de encarar un estudio de la estructura del texto a partir de un enfoque coral. Al mostrar que los episodios mayores del poema pueden leerse como una

8. Es de hecho probable que la composición en anillo no sea más que un desarrollo a partir del esquema retrogresivo originado en el baile. Nótese que una retrogresión no es más que un anillo introducido en una línea continua (no necesariamente recta: el ***surtós***, recuérdese, es un baile circular). Uno podría incluso postular que las formas geométricas en las que Whitman se basa son la representación iconográfica del baile en un medio completamente diferente (pero no más diferente que la propia poesía). En el mismo sentido, obsérvese que dos de los testimonios de escritura alfabética griega más antiguos que tenemos, el “Vaso del Dipylon” y la “Copa de Néstor”, son inscripciones en verso (probablemente hexamétrico) en cerámicas con guardas geométricas (cf. Page 1956; Langdon 1975; Thomas 1992: 58).

9. Cf. sobre esto Young (1983).

10. Este tipo de estructuras reflejas, que, como muestra Whitman (1958: 249-284) abundan en ***Ilíada***, constituyen un tipo de retrogresión conceptual sin duda más sofisticada que la de los movimientos espaciales y temporales. En el canto 24, las súplicas de Príamo a Aquiles, con su implícita referencia a las súplicas de Crises a Agamenón, son la forma más extrema de este tipo de recurso. En particular, porque en ella se concentran los eventos pasados y futuros de la trama, a través de una doble referencia: al inicio de la ira de Aquiles, retrogresión central del texto y del sitio de Troya, con la ya mencionada reflexión de la súplica de Crises, y a la muerte de Aquiles, que está implicada en el llanto del héroe ante la mención de Príamo de su padre Peleo.

serie de avances y retrocesos creemos haber logrado probar que semejante posibilidad es una realidad empírica. Un análisis detallado en esta dirección está mucho allá del alcance de este estudio.

Tabla 1. Movimientos de los ejércitos en Ilíada

Avance de los aqueos	**Detención**	**Avance de los troyanos**
Comienzo de la batalla (3)		
	Combate de Paris y Menelao (3.15)	
Reanudación de la batalla (4) y gesta de Diomedes (5 y 6)		
	Desafío y combate singular de Héctor y Áyax (7)	
		Discurso de Zeus y batalla (8)
	Noche, embajada (y dolonía?) (8.484, 9, 10)	
Aristeia de Agamenón (11)		
	Herida de Agamenón (11.248)	
		Heridas de los líderes aqueos y los médicos. Salto de la muralla. (11.284, 12)
	Arengas de Poseidón (13)	
Gesta de Idomeneo (13.206)		
		Consejos de Polidamante y avance de los líderes troyanos (13.723)
	Engaño de Zeus (14.153)	
Poseidón asiste a los aqueos y Áyax hiere a Héctor (14.354)		
	Zeus despierta y envía a Apolo a reanimar a Héctor (15)	
		Avance final de los troyanos (15.306)
	Resistencia de Áyax (15.674)	
		Fuego en la nave de Protesilao (16.112)
Patroclo en batalla (16.130)		
	Muerte de Patroclo (16.698)	
		Pelea por el cadáver (17)
	Aparición y grito de Aquiles (18.203)	
Huida de los troyanos (18.243)		
	Forja de las armas (19)	
Aquiles en batalla (20)		
	Combate con el río (21.233)	
Combate de los dioses (21.342)		
	Engaño de Apolo a Aquiles (21.599)	
Combate y muerte de Héctor (22)		

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

Fugacidad y permanencia en la poesía homérica

No sólo en la estructura mayor del texto puede observarse este esquema compositivo. En pasajes puntuales, como el seleccionado, también está presente. En este sentido, los versos elegidos para el presente análisis del canto 2 de *Ilíada* se dan en un contexto en el que varios tipos de retrogresión pueden observarse. Espacialmente, los aqueos, tras haber abandonado las tiendas y marchado hacia las naves, son detenidos en su huída por Diomedes y Odiseo. El discurso de este último en particular muestra una instancia de retrogresión temporal en tanto se remonta al comienzo de la guerra y al prodigio acontecido durante los sacrificios propiciatorios para la navegación hacia Troya. Importa destacar que este remontarse al comienzo de la guerra por parte de Odiseo es un anticipo del catálogo de las naves que abarca la segunda mitad del canto 2, constituyendo una de las más extensas retrogresiones de la trama en el texto.

Puntualmente, el pasaje señalado consiste en la reproducción de la interpretación de Calcas del prodigio observado por todos los aqueos: durante los sacrificios, una serpiente se desliza desde el altar hasta un plátano donde ha anidado un ave con sus ocho crías, lo trepa y, tras devorar a las nueve aves, es transformada en piedra por Zeus (*Il*. 2.317-320):

αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ τέκνα φάγε στρουθοῖο καὶ αὐτήν,
τὸν μὲν ἀρίζηλον θῆκεν θεὸς ὅς περ ἔφηνε·
λᾶαν γάρ μιν ἔθηκε Κρόνου παῖς ἀγκυλομήτεω·
ἡμεῖς δ᾽ ἑσταότες θαυμάζομεν οἷον ἐτύχθη.

Pero después de devorar a las crías del ave y a ella misma,
el dios mismo que la mostró la hizo muy visible,
pues la hizo piedra el hijo de Cronos de tortuosa mente,
y nosotros estáticos nos asombrábamos de cómo aconteció.

En su comentario, Kirk (1985: *ad loc.*) interpreta este pasaje como la descripción de una profecía insuficientemente explicada, dado que no hay coincidencia entre el número de aves y el número de años totales de guerra. Kirk simplemente entiende el pasaje como una estrategia de Odiseo para persuadir a las tropas de que vuelvan al campamento y al combate, sin ningún tipo de pretensión profética auténtica, sino simplemente señalando que en el año en curso, el noveno, Troya caería. A su vez, el texto mismo del pasaje en su formulación es discutido por este crítico: siguiendo la lectura de Aristarco, la serpiente no sería vuelta *ἀρίζηλον* [muy visible] por el dios, sino *ἀΐζηλον* [invisible], y consecuentemente atetiza el verso 319 por considerarlo una interpolación posterior, insertada para explicar la *lectio* descartada, sobre la base de *Od*. 13.163 (*ὅς μιν λᾶαν θῆκε* [que la volvió piedra]), donde se presenta la transformación en piedra de la nave de los feacios que llevó a Odiseo a Ítaca.

Esta interpretación de Kirk se fundamenta en una lectura discutible del pasaje: según su postura es redundante que el dios que primero revelara a la serpiente la haga "muy visible" luego; mientras que, si se atetiza el verso 319, resulta coherente que tras mostrarla la haga invisible. Sin embargo Eustacio, en sus *Commentarii ad Homeri Iliadem* (1.350), no observa ningún problema con esta *lectio* y sólo aclara que la *ζ* de *ἀρίζηλον* es una variante dialectal de una δ: (v. 318)

Τὸ δέ «ἀρίζηλον» φανερῶς ἐνταῦθα τὸν ἀρίδηλον δηλοῖ τραπέντος τοῦ <δ>
εἰς <ζ> κατὰ συγγένειαν τὴν καὶ ἐν τῇ α´ ῥαψῳδίᾳ γεγραμμένην.

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

> ἀρίζηλον evidentemente aquí indica lo muy evidente cambiando la <δ> por <ζ> según familiaridad con lo escrito en el canto α.[11]

En el mismo sentido explica el verso 319 diciendo que *λᾶαν* es sinónimo de *λίθος*. Lo que nos interesa es que la lectura de Eustacio no advierte contradicción interna en el pasaje. Entendemos que este comentarista sigue la interpretación de Porfirio, que preferimos a la de Kirk:

> τὸ δὲ δέκατον ἔτος, ὅπερ διὰ τοῦ δράκοντος δεκάτου ὄντος ἐν τοῖς σημείοις ἀριθμεῖται, λαμβανόμενον τὸ αὐτὸ εἰς μὲν τοὺς Ἕλληνας γίνεται λίθος μένων καὶ ἀρίζηλος, (...), ὥστε τὸν δράκοντα ἐπιόντα μὲν δηλοῦν τὴν ἔφοδον τῶν Ἑλλήνων, διὰ δὲ τῆς πλατάνου τὴν διὰ τῶν νεῶν γινομένην, κατεσθίοντα δὲ τοὺς ἐννέα στρουθοὺς μετὰ τῆς μητρὸς σημαίνειν τὸν ἐνναετῆ πόλεμον, ἀπολιθούμενον δὲ δέκατον ἐν τοῖς σημείοις αὐτὸν ἐρημίαν δηλοῦν τὴν ἐν τῷ δεκάτῳ ἔτει, τῶν Ἑλλήνων ἀποστάντων καὶ τῆς πόλεως ἐν λίθοις μόνοις καταλειφθείσης, παντός τε τοῦ ἐμψύχου ἔκ τε αὐτῆς καὶ τῶν περὶ αὐτὴν καθημένων κενωθέντος·[12]
>
> Y el décimo año, precisamente el que se suma en los signos a través de[l hecho de que] la serpiente es el décimo, tomado él mismo en relación con los griegos deviene piedra, permaneciendo también muy visible, (...), de modo que la serpiente subiendo muestra el avance de los griegos, y mediante el plátano [el camino] resultante a través de las naves, y comiendo a los nueve pájaros, incluida la madre, indica la guerra de nueve años, y vuelta en piedra, ella misma el décimo entre los signos, muestra la devastación en el décimo año, apartándose los griegos y la ciudad abandonada en solas piedras, y vaciada de todo ser viviente y de ella misma y de los que habitaban en torno a ella.

De acuerdo con esta interpretación, Odiseo no está engañando a las tropas sugiriendo que el noveno año de guerra, el que estaban cursando, Troya caería, sino en el décimo, que entonces correspondería a la serpiente. Esta criatura es la que sufre la petrificación y la que, en analogía con los aqueos, invade el nido. El fenómeno acontecido es interpretado como *τέρας* [prodigio] y se dice de él *ὅου κλέος οὔ ποτ᾽ ὀλεῖται*. Así transmite Odiseo las palabras del adivino (*Il.* 2.324-5):

> ἡμῖν μὲν τόδ᾽ ἔφηνε τέρας μέγα μητίετα Ζεὺς
> ὄψιμον ὀψιτέλεστον, ὅου κλέος οὔ ποτ᾽ ὀλεῖται.
>
> Este gran prodigio nos lo mostró el providente Zeus,
> tardío, de tardío cumplimiento, cuya gloria jamás perecerá.

Sintetizando, hay una ecuación entre el prodigio y la guerra de Troya y una ecuación entre los aqueos y la serpiente; proponemos también una ecuación entre la petrificación y la gloria imperecedera. Estas ecuaciones resultan enunciados autorreferenciales del poema a través del discurso de Odiseo, en tanto manifiestan la autoconciencia poética de una cristalización de los hechos que los conservará por siempre en la memoria colectiva. Entrevemos en este punto una autoconciencia de escritura por las siguientes razones: la petrificación es paralela a la erección de monumentos con inscripciones, tiene antecedentes en los usos fenicios y semíticos del mediterráneo oriental que señaláramos en la primera sección de este trabajo y como símbolo autorreferencial sólo puede referirse a un medio escrito. En eso consiste la extrema visibilidad (*ἀρίζηλον*) atribuida al prodigio, que es necesario examinar más detenidamente.

El término *ἀρίζηλος* aparece en *Ilíada* en otros cuatro pasajes (en uno de ellos dos veces). En 13.244 y 22.27 como atributo de las *αὐγαί* [brillos], en una

11. En el canto primero de la *Odisea* se encuentran *πέζον* (173) y dos formas de *τραπέζα* (111 y 138) y de *ἕζομαι* (145 y 437), para las cuales se registran variantes dialectales eólicas en las que el conjunto *σδ* aparece en lugar de *ζ*. Eustacio parece entender *κατὰ συγγένειαν* en el sentido de parentesco fonético. Chantraine, *DELG*, explica la forma *ἀρίζηλος* como doblete de *ἀρίδηλος* y explica su etimología a partir de una forma de *δῆλος* con *δδ* geminada y anotada como *ζ*.

12. Porf. *Quaest. Hom.*, *Ad Il. 2*, 305 y ss.

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

fórmula (*ἀρίζηλοι δέ οἱ αὐγαὶ*) que se repite en ambos versos. Resulta interesante notar que en ambos pasajes estos brillos están ligados, como en el pasaje del canto 2, con un *σῆμα* [signo]. En 13.240-245, los brillos son los que se reflejan en la mirada y armadura de Idomeneo, que se comparan con el rayo que Zeus envía a la tierra como signo para los mortales:

> Ἰδομενεὺς δ' ὅτε δὴ κλισίην εὔτυκτον ἵκανε
> δύσετο τεύχεα καλὰ περὶ χροΐ, γέντο δὲ δοῦρε,
> βῆ δ' ἴμεν ἀστεροπῇ ἐναλίγκιος, ἥν τε Κρονίων
> χειρὶ λαβὼν ἐτίναξεν ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου
> δεικνὺς **σῆμα** βροτοῖσιν· **ἀρίζηλοι** δέ οἱ αὐγαί·
> ὣς τοῦ χαλκὸς ἔλαμπε περὶ στήθεσσι θέοντος.
>
> Y cuando Idomeneo alcanzó la bien construida tienda
> se vistió con las bellas armas en torno al cuerpo y tomó las lanzas,
> y fue semejante al rayo que el Cronida
> tomando con su mano lanza desde el resplandeciente Olimpo
> mostrando un **signo** a los mortales; y sus brillos eran **muy visibles**;
> así relucía el bronce de éste en torno a su pecho mientras corría.

En 22.25-32, los brillos son los de la estrella llamada "Perro de Orión" en la noche, que resultan un mal signo para los hombres, un símil de Aquiles corriendo hacia Troya.

> Τὸν δ' ὃ γέρων Πρίαμος πρῶτος ἴδεν ὀφθαλμοῖσι
> παμφαίνονθ' ὥς τ' ἀστέρ' ἐπεσσύμενον πεδίοιο,
> ὅς ῥά τ' ὀπώρης εἶσιν, **ἀρίζηλοι** δέ οἱ αὐγαὶ
> φαίνονται πολλοῖσι μετ' ἀστράσι νυκτὸς ἀμολγῷ,
> ὅν τε κύν' Ὠρίωνος ἐπίκλησιν καλέουσι.
> λαμπρότατος μὲν ὅ γ' ἐστί, κακὸν δέ τε **σῆμα** τέτυκται,
> καί τε φέρει πολλὸν πυρετὸν δειλοῖσι βροτοῖσιν·
> ὣς τοῦ χαλκὸς ἔλαμπε περὶ στήθεσσι θέοντος.
>
> Y el anciano Príamo lo vio primero con sus ojos
> reluciendo como el astro que se alza de la llanura,
> el que se mueve al final del verano, y sus brillos **muy visibles**
> aparecen entre muchos astros en la tiniebla de la noche,
> y al que llaman con el nombre de "Perro de Orión".
> Éste es el más brillante y se presenta como un **signo** funesto
> y lleva mucho calor a los miserables mortales;
> así relucía el bronce de éste en torno a su pecho mientras corría.

Nótese que los dos símiles tienen fuertes puntos de contacto. Ambos cierran con la misma fórmula, ambos mencionan un "signo" para los hombres y ambos abundan en términos del campo semántico del "brillar" y lo brillante.[13] Pero estos brillos no son sólo efímeros resplandores que las armaduras de los guerreros reflejan al moverse: al presentarse ligados a *σήματα* naturales (el rayo y la estrella) manifiestan una permanencia que transciende su condición pasajera.[14]

Algo similar se observa en la tercera aparición del término en *Il*. 18.219-224, cuando Aquiles decide mostrarse a los troyanos para que los aqueos puedan rescatar el cadáver de Patroclo:

> ὡς δ' ὅτ' **ἀριζήλη** φωνή, ὅτε τ' ἴαχε σάλπιγξ
> ἄστυ περιπλομένων δηΐων ὕπο θυμοραϊστέων,

13. No alcanzan los términos españoles para la variedad que aparece en griego. En la fórmula que se reitera se destaca la forma *ἔλαμπε* [relucía], que realza la visibilidad de las armaduras de los guerreros e indica especialmente el aspecto durativo del brillo.

14. De hecho, el símil entre Aquiles y el Perro de Orión tiene un particular componente prospectivo, dado que el brillo de la armadura del Eácida presagia para Príamo la inminente muerte de Héctor y la consecuente caída de Troya; representa, por lo tanto, la gloria inmortal del héroe y de los Aqueos (cf. adelante).

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013) [5-18] Daniel Torres - Alejandro Abritta

ὣς τότ’ **ἀριζήλη** φωνὴ γένετ’ Αἰακίδαο.
οἳ δ’ ὡς οὖν ἄϊον **ὄπα χάλκεον** Αἰακίδαο,
πᾶσιν ὀρίνθη θυμός· ἀτὰρ καλλίτριχες ἵπποι
ἂψ ὄχεα **τρόπεον·** ὄσσοντο γὰρ ἄλγεα θυμῷ.

Y como cuando la voz [es] **muy audible** y la trompeta resuena,
al rodear la ciudad los enemigos destructores,
así entonces la voz del Eácida resultó **muy audible**.
Y así a los que oían **la broncínea voz** del Eácida,
a todos se les turbó el ánimo; y los caballos de hermosas crines
volvían atrás los carros; pues presagiaban en su ánimo pesares.

El cambio del medio visual de los pasajes anteriores al medio sonoro de éste obliga a cambiar la traducción de *ἀρίζηλος*, pero al mismo tiempo a recordar que la etimología del término no indica la visibilidad en un sentido específico, sino más bien la evidencia y claridad de una imagen en general. Nótese que, una vez más, el bronce aparece en el contexto, tanto en la broncínea voz de Aquiles como en la trompeta, y las dos instancias del término están mediadas por una referencia visual, marcada especialmente por el *ὕπο* adverbial que sugiere la visión de los enemigos desde lo alto de la muralla de la ciudad. La voz de Aquiles hace retroceder a los enemigos y su grito constituye un momento decisivo, en tanto marca el final de la última retrogresión del poema en donde hay un avance de los troyanos.[15] En este sentido, resulta notable el cierre del pasaje, con la mención del presagio de pesares de los caballos troyanos, que remite en cierta forma al proemio del texto, donde la ira de Aquiles causa mil pesares a los Aqueos (*Il.* 1.2). El único otro lugar de *Ilíada* donde los caballos predicen el futuro es en 19.408-417, cuando los corceles de Aquiles le anticipan su muerte. En ese punto también está terminando una retrogresión fundamental, ya que el Eácida sale del campamento aqueo a la batalla por primera vez tras deponer su ira y por última vez en el texto. Esta aparición de *ἀρίζηλος* es, por esto, la que con más claridad vincula la visibilidad de algo efímero con la permanencia de algo fijo: el grito de Aquiles queda grabado (y esto se refuerza con la reiteración del término, única en los poemas homéricos) como un momento crítico en el poema que relata su cólera.

15. Cf. la tabla de la segunda sección de este trabajo.

Finalmente, el término aparece en 18.516-519, en la descripción del escudo de Aquiles, en la imagen de la ciudad en guerra, al introducir el avance de los dos ejércitos:

οἳ δ’ ἴσαν· ἦρχε δ’ ἄρά σφιν Ἄρης καὶ Παλλὰς Ἀθήνη
ἄμφω χρυσείω, χρύσεια δὲ εἵματα ἕσθην,
καλὼ καὶ μεγάλω σὺν τεύχεσιν, ὥς τε θεώ περ
ἀμφὶς **ἀριζήλω·** λαοὶ δ’ ὑπολίζονες ἦσαν.

Y ellos iban; y los mandaban Ares y Palas Atenea,
ambos dorados, y llevaban doradas vestiduras,
ambos bellos y ambos grandes con sus armas y como conviene a dos dioses,
muy visibles en cada lado; y los ejércitos eran más pequeños.

Como puede verse, el término, colocado enfáticamente al final de la descripción de los dioses, cumple funciones en diferentes niveles. Las divinidades son muy visibles porque aparecen literalmente más grandes que los ejércitos, tanto al interior de la escena como entre las representaciones del escudo. En este pasaje, el atributo correlaciona, como en los casos anteriores, lo móvil y lo que queda fijado a través de la obra del artista.

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

En este mismo sentido, es interesante remarcar que la única aparición de este concepto en *Odisea* se encuentra al final del canto 12, como conclusión del extenso relato de Odiseo iniciado en el canto 9 (*Od.* 12.450-3):

τί τοι τάδε μυθολογεύω·
ἤδη γάρ τοι χθιζὸς ἐμυθεόμην ἐνὶ οἴκῳ
σοί τε καὶ ἰφθίμῃ ἀλόχῳ· ἐχθρὸν δέ μοί ἐστιν
αὖτις **ἀριζήλως** εἰρημένα μυθολογεύειν.

¿Por qué relatarte estas cosas?
Pues ya ayer te [las] conté en [esta] casa
a ti y a tu poderosa esposa. Y es odioso para mí
relatar nuevamente cosas dichas **muy visiblemente**.

Resulta altamente significativo que estos versos cierren el canto 12 y el discurso directo de Odiseo narrando sus viajes en la corte de Alcínoo, discurso iniciado en el canto 9, en donde el héroe se presenta diciendo (*Od*. 9.19-20):

εἴμ' Ὀδυσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν
ἀνθρώποισι μέλω, καί μευ κλέος οὐρανὸν ἵκει.

Soy Odiseo Laertíada, quien de todos los engaños
me ocupo entre los hombres, y mi gloria llega al cielo.

La aparición del *κλέος* en este punto se conecta con el cierre citado, de la misma manera que el verso 325 del canto 2 de *Ilíada* se conecta con los versos antes referidos. Visto de esta manera, el *κλέος*, la inmortalidad alcanzada a través de la transmisión oral de los acontecimientos se vincula con una atribución de extrema visibilidad a éstos, en el mismo sentido que el grito de Aquiles claramente escuchado por todos los combatientes queda fijado como un punto de inflexión en el texto homérico. El vínculo se literaliza en la anécdota referida por Odiseo en *Il.* 2: la serpiente convertida en piedra es literalmente el *κλέος* visible de la victoria anunciada para los aqueos, como las piedras que son los restos de Troya son la evidencia de su caída para Porfirio.[16] Se trata de la cristalización en piedra de los hechos acaecidos en la guerra troyana y al mismo tiempo de la cristalización de lo dicho en la corte de Alcínoo con respecto al itinerario individual de Odiseo. El resultado de esa cristalización es *ἀριζήλως*, lo que produce que el héroe evite y declare su aversión por repetir lo que ha alcanzado ese estado de fijación, aversión impensable en un poeta de una tradición exclusivamente oral. El hecho de que en *Ilíada* no se vuelva a repetir la profecía de Calcas resulta un indicador más de la autoconciencia del poema confiado a la transmisión escrita, proceso que encuentra su metáfora en la fijación en piedra del *κλέος* de la tradición oral.

Pero además, el pasaje de *Odisea* constituye, como el analizado en *Ilíada*, una retrogresión explicita, la más extensa de los poemas homéricos, puesto que ocupa los cuatro cantos del discurso directo de Odiseo en la corte de Alcínoo.[17] Ambas retrogresiones se remontan al pasado lejano, al inicio de los acontecimientos narrados en cada poema, y ambas retrogresiones contribuyen al avance de la narración: el discurso de *Odisea* induce a los feacios a conducir al héroe a Ítaca, el discurso de *Ilíada* a los soldados aqueos a detener su huída hacia las naves. En ambos pasajes observamos entonces la vinculación entre el aspecto argumental de los poemas, el aspecto formal (el hexámetro y su origen en la forma del baile) y el aspecto ideológico, en la autorreferencialidad de la idea de *κλέος* y su fijación por escrito.

16. Nótese, de hecho, que durante buena parte de la Antigüedad los restos de la Troya de *Ilíada* eran visibles en el lugar donde la ciudad se asentaba, aun después de que esta fuera reemplazada por la Troya helenística (cf. Latacz, 2003: 24 y ss.). En estas ruinas se preservaba el *κλέος* de los héroes homéricos.

17. Las largas retrogresiones narrativas de *Ilíada* mencionadas en la segunda sección de este trabajo conciernen a la estructura mayor del texto, mientras que el discurso de Odiseo comporta una retrogresión temporal explícita.

Conclusiones

En el comienzo de su estudio sobre los poemas homéricos, Whitman (1958: 1 y ss.) se planteaba que la metodología apropiada para resolver las dificultades que estos presentan era una que tomara en cuenta el medio en que estos fueron producidos y el ambiente cultural en el que surgieron. La teoría coral sigue esta línea de estudio, al destacar, enfatizando el aspecto performativo de los poemas, la influencia del origen del hexámetro en el *surtós* en las diferentes dimensiones de los textos. Así, de la misma manera en que Whitman intentó explicar la complejidad de *Ilíada* a través de la analogía con la cerámica geométrica, la teoría coral puede dar cuenta de la estructura del poema a través de la analogía con la forma del baile; pero además puede explicar con la misma lógica el origen del verso y subsumir las técnicas de la composición anular y del *ὕστερον πρότερον* en un esquema mayor que las comprende.[18]

A esto se añade una comprensión del valor de la escritura que no la considera como un medio para la simple transmisión letrada, sino como un instrumento para la fijación de un canto, que es él mismo la fijación del *κλέος* de los héroes. A través de un estudio de las apariciones del término *ἀρίζηλος* y sus derivados en los poemas homéricos hemos intentado demostrar que hay en ellos una autoconciencia de su valor como preservadores de la gloria y, a la vez, a través de la analogía con la petrificación, se insinúa la autoconciencia del medio escrito como monumento que garantiza su inmortalidad.

Para finalizar este trabajo, y en esta misma línea de estudio, queremos señalar la recurrencia de la fórmula *ὅου κλέος οὔ ποτ᾽ ὀλεῖται* en el *Himno Homérico III* (a Apolo), v. 156, en la sección delia, en el contexto de las celebraciones de los jonios, que incluyen canto, danza y la institución de certámenes. La fórmula se presenta como predicación de un *θαῦμα* [lit. motivo de admiración]: las doncellas de Delos celebrando en himnos a la tríada conformada por Apolo, Ártemis y Leto y transmitiendo la memoria de los varones y mujeres de antaño (*μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἠδὲ γυναικῶν* [acordándose de los hombres y las mujeres antiguos] v. 160). Este pasaje es además ampliamente reconocido por la autorreferencia que en él realiza el poeta: en el v. 172 se habla del *τυφλὸς ἀνήρ* [el hombre ciego] de Quíos. La vinculación que la teoría coral nos ha permitido destacar entre los diferentes aspectos de los poemas en los pasajes de *Ilíada* y *Odisea* aquí está firmada por el poeta: constituye lo que los griegos entendían por el concepto de *σφραγίς*.[19]

La teoría, a través de este análisis, nos permite pensar que la audiencia era para Homero un componente adicional de su obra: como la expresión en el himno señala, la consideraba, en toda su sacralidad y popularidad, la caja de resonancia del *κλέος* heroico. Pero el eco de su gloria sólo pudo perdurar hasta nuestros días porque sus aladas palabras fueron confiadas a la petrificación de la escritura y porque la escritura, o más bien la erección de inscripciones, significaba en las sociedades arcaicas un equivalente de la *performance*.[20] Homero, por lo tanto, no sólo compuso un poema, erigió un monumento para los héroes de la guerra de Troya con la ayuda de su piedra que, por medio de la teoría coral, hoy podemos hacer sonar de nuevo.

Recibido: 31 de marzo de 2013. Aceptado: 27 de mayo de 2013

18. No sólo eso, sino que, como hemos conjeturado en la nota 8, la forma del baile también puede postularse como el origen de los propios patrones geométricos de la iconografía.

19. Richard Janko (1998: 12) postula como auditorio preferido para la *performance* poética la corte palaciega de los reinos micénicos, ejemplificada en el auditorio de Demódoco y de Odiseo en Feacia, y expresamente excluye un "noisy public festival" como el de Apolo en Delos. La reiteración de la fórmula en el *Himno Homérico III* (y la utilización de *ἀρίζηλος* en *Odisea* y en *Ilíada*) apunta a lo contrario: el auditorio de los poemas puede ser tanto el contexto de una corte como el de un festival pan-helénico.

20. Nagy (1996: 35): "the Greek poetic inscription in the earliest period, before 550 B.C.E., is not conceived as a transcript of performance (...): it is rather conceived as a poem, because it is written down, and because this writing down is conceived as an authoritative equivalent to performance".

Bibliografía

- Abritta, A. (2010). "Sobre la posibilidad de un análisis coral en *Ilíada* 1.53-305", ***Anales de Filología Clásica*** 23, 1-62.
- Burkert, W. (1992). ***The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence in Greek Culture in the Early Archaic Age***. Cambridge: Cambridge University Press.
- David, A. P. (2006). ***The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics.*** Oxford: Oxford University Press.
- Dougherty, C.; Kurke, L. (1998). ***Cultural Poetics in Archaic Greece. Cult, Performance, Politics.*** Oxford: Oxford University Press.
- Ercolani, A. (2007). ***Omero. Introduzione allo studio dell' epica greca arcaica.*** Roma: Carocci.
- Gentili, B. (1984). ***Poesia e pubblico nella Grecia Antica***. Bari: Laterza.
- Holoka, J.P. (1991). "Homer, Oral Poetry Theory, and Comparative Literature: Major Trends and Controversies in Twentieth-Century Criticism". En: Latacz, J. (ed.), ***Zweihundert Jahre Homer-Forschung. Colloquium Rauricum*** 2. Stuttgart: Teubner, 456-481.
- Janko, R. (1998). "The Homeric Poems as Oral Dictated Texts", ***CQ*** 48, 1-13.
- Kirk, G.S. (1985). ***The Iliad: A Commentary***. Vol. I: books 1-4. Cambridge: Cambridge University Press.
- Langdon, M. K. (1975). "The Dipylon Oinochoe Again", ***American Journal of Archaeology*** 79, 139-140.
- Latacz, J. (2003). ***Troya y Homero. Hacia la resolución de un enigma.*** Tr. E. Gil Bera. Barcelona: Destino [1ª ed. en alemán, 2001].
- Montari, F; Rengakos, A.; Tsagalis, C. (eds.) (2012). ***Homeric Contexts. Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry***. Berlin: De Gruyter.
- Nagy, G. (1979). ***The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry.*** Johns Hopkins University Press.
- ——— (1996). ***Homeric Questions***. University of Texas Press.
- ——— (2010). "Language and Meter". En: Bakker, E. J. (ed.), ***A Companion to the Ancient Greek Language***, West Sussex: Wiley-Blackwell, 370-387.
- Page, D. L. (1956). "Greek Verses from the Eight Century B. C.", ***The Classical Review*** 6, 95-97.
- Parry, M. (1971). ***The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry.*** Oxford: University Press.
- Powell, B. B. (1991). ***Homer and the Origin of the Greek Alphabet.*** Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomas, R. (1992). ***Literacy and Orality in Ancient Greece.*** Cambridge: Cambridge University Press.
- Young, D. C. (1983). "Pindar, Aristotle, and Homer: A Study in Ancient Criticism", ***Classical Antiquity*** 2, 156-170.
- Whitman, C. H. (1958). ***Homer and the Heroic Tradition.*** Cambridge: Cambridge University Press.